

Helga Mitterbauer

Der Weg ins Archiv Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*

In Christoph Ransmayrs 1988 erstmals publiziertem Roman *Die letzte Welt*¹ reist der Römer Cotta dem nach Tomi, dem heutigen Constanța, verbannten Schriftsteller Publius Ovidius Naso ans Schwarze Meer nach. Von dieser Expedition erhofft er sich nichts Geringeres als die „Wahrheit über den Dichter nach Rom“ zu bringen und vielleicht sogar „sein verschollenes Werk“ (131), die *Metamorphosen*, zu finden, wobei er sich wie ein ambitionierter Forscher Meriten für die Resultate seiner Recherchen erhofft. Während er auf der Überfahrt massiv unter Seekrankheit leidet, malt er sich den Triumph aus,

der ihn in Rom erwarten würde, wenn es ihm tatsächlich gelang, [...] mit der unbezweifelbaren Wahrheit über Leben und Tod des Dichters aus der eisernen Stadt zurückzukehren, wer weiß, vielleicht sogar mit einer neuen Fassung oder einer in die Verbannung geretteten Abschrift der *Metamorphosen* (130).

Dass Cotta der erste überhaupt ist, dem es gelingt, zu Naso nach Tomi zu reisen – ein Privileg, das bis dahin noch keinem gewährt worden war, und das auch Cotta sich offensichtlich erschlichen hat, ist er doch „ausgestattet mit dem Paß und den Papieren eines an Wundbrand verstorbenen Triestiner Matrosen“ (130) unterwegs – verweist auf die Selektionsprinzipien, die zu allen Zeiten die Zugangsmöglichkeiten zu Archiven eingeschränkt haben und einschränken.

In Ransmayrs Roman wird Tomi zum Ort der archivalischen Recherche des jungen Römers, doch auch ihm gewährt dieses „Archiv“ nur widerwillig Einblick: „Die ersten Antworten, die Cotta in Tomi bekam, waren wirr und oft nur Erinnerungen an alles, was hier jemals seltsam und fremd gewesen war.“ (11) Cotta findet sich schwer zurecht, denn er versteht die Codes des Ortes nicht. Er hält nach einem Manuskript Ausschau, nach Schrift. Auf diese Weise korrespondiert er mit Theorien des Archivs von Walter Benjamin bis Jan und Aleida Assmann. Im Sinne von Aleida Assmanns kulturwissenschaftlich-medientheoretischer Auffassung wird das Archiv als mediale Speicherung von kulturellen Gedächtnisinhalten verstanden.² Dabei gilt es allerdings die poetische

- 1 Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Frankfurt am Main: S. Fischer 2008. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Assmann, Aleida: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz / Stachel, Peter (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses*. Bibliotheken, Museen,

Besonderheit eines auf Narration beruhenden Archivs zu berücksichtigen, immerhin handelt es sich im vorliegenden Fall schließlich um einen literarischen Text, der zwar an antike Mythen anschließt, diese allerdings mit fiktiven Elementen erweitert.

1. Die Schrift als konstitutive Basis des Archivs

Einen wichtigen Stellenwert nimmt die Schrift als Leitmedium der Kultur in allen Theorien des Archivierens ein, vor allem für Assmanns Archivbegriff ist die materielle Fixierung des Gespeicherten zentral: „Das Archiv entsteht mit der Schrift. Schriftlose Gesellschaften produzieren keine Restbestände und brauchen also keine Archive“, betont Aleida Assmann im Artikel *Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses*.³ Schriftliche Texte kann man speichern und damit in gleicher Form wieder und wieder abrufen, wodurch sie eine gewisse materielle Fixierung aufweisen, die freilich der Entschlüsselung und Interpretation bedarf. Assmann stellt diesem Begriff von Archiv das Erinnern als einen „unkontrollierbare[n] Prozess“ gegenüber.⁴ Folgt man dieser Differenzierung, erscheint das Archiv im Gegensatz zur individuellen oder kollektiven Erinnerung vergleichsweise sicher und stabil. Dieser Auslegung folgt auch Christoph Ransmayr im Roman *Die letzte Welt* stellenweise, etwa wenn er Ovids Bedeutsamkeit an die Schrift bindet, indem er schreibt: „Nasos Ruhm galt nur, wo der Buchstabe etwas galt“ (40–4145).

Einen wesentlich dynamischeren Archivbegriff vertritt dagegen Michel Foucault im Band *Archäologie des Wissens*, wo er das Archiv als „dynamisches System der Formation und der Transformation der Aussagen“ definiert.⁵ Diese Auffassung reflektiert die „Konstruiertheit“ jedes Archivs und betont die Lücken und Ausschnitthaftigkeit jeder materiellen Sammlung von Gedächtnispartikeln. Grundsätzlich besteht ein Archiv aus zusammengetragenen Materialien, was jeden Anspruch auf Vollständigkeit von vorne herein verunmöglicht, zumal die Auswahl immer von den Kriterien und Maßstäben jener bestimmt wird, die über die Macht des Auswählens verfügen. In der *Letzten Welt* teilt sich diese Rolle vielfältig auf, und zwar auf alle Ebenen der Erzählung. Das Archiv ist plurizentrisch angeordnet und der Begriff der „Schrift“ lässt sich nur dann appli-

Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit. Wien: Passagen 2001, S. 15–29.

3 Assmann, Aleida: Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses. In: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont Buchverlag 2001, S. 268–281.

4 Assmann 2001 (Speichern oder Erinnern), S. 15–29.

5 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 188.

zieren, wenn man diesen als sehr weiten Textbegriff auslegt, der auf jeden Fall Bilder (Arachnes Teppiche), mündliche Erzählungen (zum Beispiel von Echo und von Fama) und Ereignisse (Transformationen, Filmvorführungen) einschließt.

2. Verwischte Spuren

Dies legt nahe, Foucaults dynamischen Archivbegriff als „komplexes System von materiellen Institutionen“⁶ mittels Sigmund Freuds Verständnis der Spur, das er in der *Notiz über den Wunderblock* (1925) zum Ausdruck bringt, zu erweitern. Freud teilt die Auffassung, wonach sich die Funktionsleistung des Gedächtnisses durch schriftliche Aufzeichnungen ergänzen lässt; das Bild der Spuren auf einer Wachtafel ermöglicht ihm zwischen Schrift und Spur zu unterscheiden: Wenn man das Blatt auf dem Wachblock anhebt, löscht dies zwar die Schrift auf dem Blatt, die Spuren davon bleiben allerdings im Wachblock erhalten. Ähnlich wie bei Assmann ist die Schrift das dauerhaft Fixierte, während die Spuren durch das wiederholte Schreiben auf Wachtafeln entstehen; die Aufzeichnungen bleiben auch dann noch in das Wachs eingedrückt, wenn das Papier zum Neubeschreiben angehoben und damit die Schrift eigentlich bereits gelöscht wird. Allerdings verwischen diese Spuren, je öfter die Wachtafel verwendet wird.⁷

Diese Metapher der sich entziehenden Spuren wird Ransmayrs Roman vermutlich am besten gerecht, denn exakt mit dieser Problematik ist Cotta in Tomi konfrontiert, wo er nur noch schwierig zu entziffernde Überreste von Schrift entdeckt. Einzig in Trachila, Ovids abgelegenen und bereits verfallenem Gehöft im Gebirge hinter der Stadt, sind Fragmente auf Steinen und Stofffetzen erhalten, doch auch von diesen niedergeschriebenen Dokumenten findet der ambitionierte Römer fast nur noch „deren verwischte Spuren“ vor (213). Die spärlich erhaltenen schriftlichen Dokumente sind nicht auf Papier geschrieben, sondern in „Steine, Granittafeln, Menhire, Schieferplatten, Säulen und rohe, wuchtige Quader“ eingehauen und nicht auf Anhieb lesbar. Denn diese Steine sind von „Flechten und Moos überwachsen“ und müssen von Pythagoras erst in einer grässlichen Reinigungsaktion mit Essigsäure von „Hunderte[n], Tausende[n] kleine[n] Nacktschnecken“ (50) befreit werden, bevor Cotta „immer mehr Worte, Sätze, unleserlich manche, andere ungelenk eingeschlagen wie von einem, der sich in der Steinmetzarbeit erst versucht hatte, finger- und handgroße Schriftzeichen“ auf den Menhiren wahrnimmt und schließlich als die 15 Verse des Epilogs aus Ovids *Metamorphosen* entziffert (43–45).

6 Ebd., S. 150.

7 Vgl. Freud, Sigmund: *Notiz über den „Wunderblock“* (1925). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.14. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 1–8.

Das schriftliche Archiv wird erst nach umfangreicher Säuberung der Artefakte als solches erkennbar, muss mühsam aus den verschiedenen Spuren zusammengesetzt und kombiniert werden, um einen zusammenhängenden Sinn sichtbar werden zu lassen.

Die einzelnen „Dokumente“ dekodieren sich dem Archivbenützer Cotta nicht von selbst, sondern er bedarf der Hilfe des Archivars, im Falle der Steine von Pythagoras, um den Wert der Dokumente überhaupt erst erkennen zu können. Dies führt eindringlich vor Augen, dass sich Schrift als materielle Basis des Archivs – zumindest in diesem Roman – als kaum oder überhaupt nicht zuverlässiger erweist als individuelle Erinnerung. Der Erkenntniswert ergibt sich nicht aus dem Archivgut per se, sondern erst aus deren Aufbereitung und Bereitstellung für den Benützer sowie deren Interpretation.

Gleiches gilt für die anderen Steinmale in Trachila: „Dutzende schlanke Kegel, mannshoch die größten, die kleinsten reichten Cotta kaum bis an die Knie“, die flatternde Stofffähnchen an den Kegelspitzen aufweisen und zusammen gelesen mit dem Satz „*Keinem bleibt seine Gestalt*“ (1415) beschriftet sind. Dieser Satz führt in der *Letzten Welt* expressis verbis die *Metamorphosen* ein, jenes Werk, das der fiktiven Romanhandlung zufolge Ovid in seiner römischen Villa verbrannt hat und nur noch als Text aus zweiter Hand – aufgezeichnet nach den Erinnerungen seiner Zuhörer, die immer wieder nur Bruchstücke daraus gehört haben – fragmentarisch und transformiert überliefert ist.

3. Ordnungen des Archivs

Indem Cotta ein Stofffähnchen von einem Kegel in Nasos Haus nimmt, unterläuft er die „Konsignationsmacht“ im Sinne Jacques Derridas,⁸ der den Begriff für das Erstellen einer systematischen Ordnung aus den Konvoluten der materiellen Archivalien eingeführt hat. Nasos Knecht Pythagoras, der Archivar dieses steinernen Archivs, kann die Zerstörung seiner Ordnungsschemata freilich nicht akzeptieren und fordert Cotta konsequenterweise auf, das entwendete Dokument zurückzubringen (15) und damit die archivalische Ordnung wieder herzustellen.

Der Benützer des Archivs muss permanent versuchen, Ordnung in die vorliegenden Materialien zu bringen; im späteren Verlauf des Romans hängt Cotta die Stofffähnchen aus Trachila auf Hanfschnüren auf, um sie zu entschlüsseln:

Cotta versuchte die Fetzen zu ordnen: Jede Schnur trug einen Zusammenhang, trug einen Namen und alles, was sich mit diesem Namen verbinden ließ – *Arachne ... Möwen ... Seide ...* Wohin aber waren die vielen Namen von Pflanzen und Steinen zu hängen, die er auf dem ausgelaugten Gewebe

⁸ Derrida, Jacques: *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz. In: *Diacritics* 25/2 (1995), S. 9–63.

entzifferte? Auf Echos Schnur? Auf jene des erstarrten Fallsüchtigen? Das Spiel, als Spiel als bloßer Behelf zur Sichtung eines Lumpenbündels begonnen, ließ ihn manchmal tagelang nicht los. (221)

Es dauert einige Zeit, bis Cotta zur Erkenntnis gelangt, dass sich die Metamorphosen ihm in ständig neuen, häufig auch einander widersprechenden Darstellungsformen präsentieren. Nicht als geschriebener Text, sondern transformiert, oft nur in Bruchstücken oder Andeutungen begegnen ihm die Sagen in vielfältiger Gestalt, und lange hat er Schwierigkeiten, diese Zeichen als Fragmente aus Ovids Werk zu decodieren. Anfangs nimmt er die von Arachne gewebten Teppiche, die ihn in seinem Zimmer seit dem Tag seiner Ankunft umgeben haben, kaum wahr, dann beunruhigen ihn die eindringlich leuchtenden Farben so sehr, dass sie ihm den Schlaf rauben:

Hatte er seit dem Tag seiner Ankunft zwischen gewebten Flußläufen, Urwäldern, Meeresbuchten und blühenden Ebenen gelebt, ohne eine einzige Landschaft der Phantasie des Verbannten wiederzuerkennen? (167)

fragt er sich plötzlich. Als er die Weberin besucht, um ihre vollständige Teppichsammlung einzusehen, ist Echo – die einzige, die das Fingeralphabet der taubstummen Arachne hätte übersetzen können – längst verschwunden, ein Austausch über die Motive also nicht mehr möglich. Als einzige Kommunikationsform bleibt das Kopf-Schütteln bzw. -Nicken auf die vom Mund des Fremden abgelesenen Fragen (12).

Viele Informationen erreichen Cotta nur in Form von Gerüchten, für deren Verbreitung sorgt vor allem Fama, die Witwe des Kolonialwarenhändlers. Alle erinnern sich, „daß Naso der Römer war, der Verbannte, der Dichter, der mit seinem griechischen Knecht in Trachila hauste, einem aufgegebenen Weiler vier oder fünf Gehstunden nördlich der Stadt.“ (12) Dieser Knecht ist kein anderer als der aus dem 15. Buch der *Metamorphosen* bekannte Pythagoras, der sein Wissen über Ovid in „leise[n] Selbstgespräche[n] ohne Gebärden“ weitergibt, (15) die er „unverständlich und unaufhörlich in die Dunkelheit“ (68) spricht. Ihm hört Cotta nur „stumm zu“, die Mitteilung bleibt ihm selbst dann verborgen (16), wenn er den Eindruck hat, der Greis würde ihn adressieren. (73) Cotta stößt auf größte Schwierigkeiten, die Botschaften, die ihn offensichtlich umgeben, zu entschlüsseln, und die Mittelspersonen, auf deren Hilfe er angewiesen ist, sind meist wenig hilfreich. Kaum ein Versuch der Kommunikation, den Cotta unternimmt, erweist sich als erfolgreich. Seine Gesprächspartner verstehen entweder nicht, was er will, oder es fehlt diesen die Fähigkeit, sich ihm mitzuteilen. Der Aufwand, den Text zu interpretieren und auszulegen, ist hoch. Cotta stößt auf größte Schwierigkeiten, die „Schrift“, die sich vor ihm ausbreitet, zu dechiffrieren.

Auf sehr dionysische Weise wiederum begegnet Cotta dem Werk Ovids in der Fastnacht, in der die Bewohner und Bewohnerinnen Tomis die Metamorphosen performativ umsetzen. Ist er anfangs irritiert vom Treiben der Masken, erkennt er den Maskenzug allmählich als

Beweis, daß Naso die Gestalten seiner Poesie mit sich in die Verbannung genommen hatte und am Ort seines Unglücks nicht verstummt war, sondern seine Geschichten weitererzählte. (83)

Zudem erreichen ihn von verschiedenen Seiten unterschiedlich lautende Geschichten, die Cotta zur Annahme führen, Ovid habe

jedem seiner Zuhörer ein anderes Fenster in das Reich seiner Vorstellungen geöffnet, jedem nur die Geschichten erzählt, die er hören wollte oder zu hören imstande war? Echo hatte ein Buch der Steine bezeugt, Arachne ein Buch der Vögel. (198)

Dies illustriert treffend die These vom „durchlöcherten Wesen“ des Archivs, die der französische Philosoph und Kunsthistoriker George Didi-Huberman 2007 im Essay *Das Archiv brennt* angesichts der Zerstörungen von Archivalien aufgestellt hat und basierend darauf die Lücken als das Eigentliche des Archivs betrachtet.⁹ Ihm zufolge ist jedes Dokument in einem Archiv immer nur ein Fragment eines größeren historischen Geschehens. Insofern ist es in Ransmayrs *Die letzte Welt* nur konsequent, dass sich die *Metamorphosen* Cotta nur fragmentarisch und auf unterschiedlichen medialen Trägern erschließen. Zudem hat Naso im Roman sein Arbeitszimmer selbst in Brand gesetzt und damit das Manuskript der *Metamorphosen* so weit zerstört, dass nur mehr „[v]erkohlte, unter den Händen zerfallende Packen Papier“ (124) übrig geblieben sind. Als Ovid verbannt wurde, waren in Rom nur Fragmente des Werks bekannt, denn in seinen Lesungen hatte er nur „aus jedem Zusammenhang gelöste Personen und Landschaften zur Sprache“ gebracht und nur selten „geschlossene Episoden“ gelesen (47).

Die Geschichten haben durch ihre Überlieferungsbedingungen eine Eigendynamik entwickelt und sich vom Medium Schrift gelöst. Dessen Ersetzung durch Film, Bild (Teppiche), Performance (Karneval), Denkmal (Menhire in Trachila), Traum, Gerücht etc. erfordert eine veränderte Rezeptionshaltung weg vom Lesen zur Wahrnehmung mit allen Sinnen, was in Ransmayrs Roman am Ende zum Ineinswerden Cottas mit Ovid bzw. zum Aufgehen Cottas im Text führt.

4. Transformationen

Die Stadt Tomi ist sowohl auf intra-, als auch auf extradiegetischer Ebene mit Figuren aus Ovids *Metamorphosen* bevölkert. Ohne dies explizit zu reflektieren, taucht Cotta bereits bei seiner Ankunft in Tomi in den Figurenreigen der *Metamorphosen* ein, der sich selbstverständlich verwandelt hat: Apollons schöner Geliebter Cyparissos etwa hat eine Verhässlichungskur durchlaufen, als filmvorführender Liliputaner, dem die emotionale

⁹ Didi-Hubermann, Georges / Ebeling, Knut: *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos 2007, S. 7.

Nähe zu Hirschen erhalten geblieben ist, unterhält er die Bewohner Tomis mit transformierten Sagen aus den *Metamorphosen*.

Der von Zeus in einen Wolf verwandelte Tyrann Lycaon ist der Seiler der eisernen Stadt und vermietet ein leeres Zimmer an Cotta; er bewahrt allerdings in einem Panzerschrank einen „von Motten zerfressenen Wolfsbalg“ auf und verwandelt sich mehrfach in das Tier, was schließlich auch letal für ihn endet. Fama als Krämerin ist die Informationszentrale der Stadt, Battus ihr fallsüchtiger Sohn, der nicht mehr von einem Episkop weicht und schließlich beim Betrachten der Bilder versteinert; Tereus ist der gewalttätige Schlächter von Tomi, Arachne die Teppichweberin, Echo einmal Putzfrau, dann Hure usw. Herwig Gottwald zufolge hat Ransmayr Strukturelemente aus rund 26 der insgesamt 250 Sagen der *Metamorphosen* in der *Letzten Welt* aufgegriffen, umgestaltet bzw. in andere Zusammenhänge eingefügt, wobei die Spannung gerade daraus resultiert, dass die Figuren wiedererkennbar bleiben.¹⁰

Ransmayr hat die *Metamorphosen* einer Metamorphose unterzogen und den Aufbau von Ovids Werk diametral umgestellt; während die 15 Bücher des römischen Dichters den Leser vom Mythos zur Aufklärung führen, beginnt *Die letzte Welt* rational und verstrickt sich immer mehr in Mythen, bis die zentrale Figur Cotta schließlich in diesen aufgeht. Ransmayr hatte dies übrigens bereits in einem frühen Entwurf zum Roman vorgesehen, der 1987/88 im Jahrbuch für Kunst und Literatur *Jahresring* veröffentlicht wurde.

5. Schlussfolgerung

Liest man den Roman aus der Perspektive kultur- und medienwissenschaftlicher Archivkonzepte, lassen sich sechs Ebenen herausfiltern, auf denen Ransmayr auf die Speicher kollektiver Gedächtnisse zurückgreift und diese ästhetisch transformiert: Auf der Ebene der extradiegetischen Erzählung bricht die fiktive Figur Cotta in der Intention, den verbannten Dichter Ovid selbst und dessen der Romanhandlung zufolge verbranntes Werk, die *Metamorphosen* zu finden, nach Tomi auf. Dort begegnet ihm Ovids Nachlass allerdings nur in vielfach transformierter Weise und entschlüsselt sich ihm nur mit großen Mühen.

Auf der Ebene der intradiegetischen Erzählung werden Cotta in bildlichen, filmischen und performativen Darstellungen sowie Träumen Fragmente der *Metamorphosen* mitgeteilt. Gerhard Kaiser hat in diesem Zusammenhang bereits darauf hinge-

10 Vgl. Gottwald, Herwig: Der Mythos bei Christoph Ransmayr. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Die Rampe. Porträt Christoph Ransmayr. Linz 2009, S. 63–68, hier S. 65.

wiesen, dass Ransmayr Ovids Verschachtelungstechnik virtuos auf die Spitze treibe, „mit der dieser durch Handlungsfiguren der ersten Erzählebene Erzählungen zweiten Grades in das Geschehen einflechten lässt.“¹¹ Der Autor selbst hat in einem Interview mit Barbara Vollstedt am 17. Oktober 1996 seine Absicht erläutert, das Verfahren Ovids in die Struktur seines Romans zu integrieren, „nämlich diese Tradition, die Gestalten der griechisch-römischen Mythologie zu nehmen, und zu einer Art Rohmaterial für meine eigene Geschichte zu machen“.¹²

Als dritte Ebene ließen sich Ransmayrs Adaptationen beziehungsweise Verwandlungen der Texte Ovids ausmachen, die in den Roman eingegangen sind. Diese erläutert der Autor quasi als poeta doctus im angehängten „Ovidischen Repertoire“ selbst, wobei er auch bereits darauf hinweist, nicht nur Sagen aus den *Metamorphosen*, sondern auch Fragmente aus Ovids *Epistulae ex Ponto* eingearbeitet zu haben – übrigens mit genauen Angaben, auf welche Übersetzungen er sich stützt (256ff).

Die vierte Ebene, jene des Archivs verbindet die Gegenwart mit der Vergangenheit in einer Art postmoderner Zeitüberlagerung; die häufigen historischen Anachronismen, so hat Wendelin Schmidt-Dengler bereits 1997 festgestellt, sind ebenso „Teil des Verfahrens“ wie auch die Betonung des Fragmentarischen.¹³

Schließlich wäre als fünfte Ebene auf die zahlreichen intertextuellen Verweise in der *Letzten Welt* hinzuweisen: Um nur einige wenige Beispiele herauszugreifen sei auf die Beschreibung des Karnevals in Tomi als chaotisch-dionysisches Treiben hinweisen, das Cotta ähnlich als Bedrohung erlebt wie Goethe in seiner Beschreibung *Das römische Carneval* (1789). Die Beschreibung des Verfalls der eisernen Stadt Tomi evoziert die Erinnerung an Alfred Kubin Roman *Die andere Seite* (1909), worauf übrigens bereits Evelyn Polt-Heinzl 1989 in ihrer Rezension aufmerksam gemacht hat.¹⁴

Mit Kafka wiederum verbindet den Text nicht nur das Motiv der Verwandlung, sondern auch die Undurchschaubarkeit von Fakten und Hintergründen. Ebenso wie etwa Josef K. im *Prozess* findet Cotta immer nur Spuren, Hinweise, es kommt zu Vermutungen, Verdachtsmomenten, Klarheit gibt es jedoch nur selten, meist gar nicht.

Das Verschwinden des Autors erinnert an Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971), in dem die weibliche Hauptfigur in der Mauer verschwindet, was als Aufgehen

11 Kaiser, Gerhard: „...wilder als alles Vergängliche“. Fünf Essays zu deutschsprachigen Werken der Gegenwartsliteratur: Daniel Kehlmann / Christian Lehnert / Adolf Muschg / Christoph Ransmayr / Patrick Roth. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2011, S. 32.

12 Zit. in Vollstedt, Barbara: Ovids „Metamorphosen“, „Tristia“ und „Epistulae ex Ponto“ in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“. Paderborn: Schöningh 1998, S. 27.

13 Schmidt-Dengler, Wendelin: „Keinem bleibt seine Gestalt“. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997, S. 100–112, hier S. 104.

14 Polt-Heinzl, Evelyn: Weltuntergang in Tomi und Perle. In: Wiener Zeitung, 14. 4. 1989.

in der Literatur interpretiert wurde. Vergleichbar geht Cotta in der *Letzten Welt* im Text auf.

Ebenso weist der Roman zahlreiche strukturelle Parallelen zu James Joyce auf; seinem *Ulysses* liegt ebenso wie der *Letzten Welt* ein antiker Subtext zugrunde, die Anzahl der Kapitel bzw. Bücher stimmt überein, während Joyces Roman entsprechend der Odyssee aus achzehn Kapiteln besteht, entsprechen die fünfzehn Kapitel von Ransmayrs *Die letzte Welt* der Anzahl der Bücher in Ovids *Metamorphosen*; in beiden Texten werden Motive des jeweiligen antiken Vorläufers eingearbeitet und dabei transformiert.

Auf einer sechsten Ebene bringt Ransmayr historische und politische Ereignisse der jüngeren Vergangenheit in den Roman ein, was ihn mit anderen Werken des Autors verbindet, vor allem mit *Morbus Kitahara* (1995), wo bereits in der letzten Welt verwendete Motive wie die Bücherverbrennung – „Dort brannten Nasos Bücher, nein, brannte in den Flammen der Handschriften ein einziges Buch. [...] *Metamorphoses*, Verwandlungen, hatte Naso dieses Buch genannt und dafür mit dem Schwarzen Meer gebüßt“ (39) – oder der Steinbruch als Metapher für das oberösterreichische Konzentrationslager Mauthausen und damit für den Massengenozids des Dritten Reichs wieder aufgegriffen werden. Diese Themen verweisen zugleich auf die desolote, verfallende Welt, die auch mit der Tschernobyl-Katastrophe (1986) in Zusammenhang gebracht wurde.¹⁵ Jedoch entzieht sich Ransmayrs Werk konsequent simplen und unilateralen Zuschreibungen, wogegen sich übrigens der Autor selbst immer wieder zur Wehr setzt. So zum Beispiel in einem Interview mit Renate Langer und Manfred Mittermayer, wo er das Konzentrationslager von Mauthausen und den Steinbruch von Ebensee „mit einer Todesrate unter den dort geschundenen Häftlingen, die höher war als in Auschwitz“ als tiefste Abgründe der oberösterreichischen Geschichte nannte, allerdings mit Nachdruck betonte, es ginge ihm weniger um bestimmte historische Ereignisse, sondern um die Frage, „wozu jeder von uns imstande sein könnte“ und was „das Barbarische, Unmenschliche aus uns hervorbrechen“ lasse.¹⁶

15 Vgl. Gottwald 2009, S. 63.

16 Christoph Ransmayr im Gespräch mit Renate Langer und Manfred Mittermayer: Ein Apokalyptiker, der das Leben preist. Wien, 13. März 2009. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Die Rampe. Porträt Christoph Ransmayr. Linz 2009, S. 10–19, hier S. 10.